Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Aula 02/05/2011

Equipe de realização – Edição de texto: Adriano Carvalho Araújo e Sousa; Revisão de provas: Iracema A. de Oliveira; Sobrecapa: Sergio Kon; Produção: Ricardo Neves, Sergio Kon e Raquel Fernandes Abranches.

Ana Mae Barbosa
(org.)

ENSINO DA ARTE: MEMÓRIA E HISTÓRIA

PERSPECTIVA

8. A Liberdade como Método

um projeto moderno em ação "pioneira" de ensino da arte no Museu de Arte de São Paulo

Rita Luciana Berti Bredariolli

Dediquei minha vida dinamizando um binômio de máxima responsabilidade: a integração da criança com o museu – a viabilização do verdadeiro encontro entre o novo e o imortal. A criança sendo respeitada na integridade do seu processo real de desenvolvimento e símbolo da semente do futuro e o museu de arte como laboratório vivo do que existe de mais expressivo em experiências artísticas e elevação do espírito humano.

SUZANA RODRIGUES*

O "LABORATÓRIO VIVO"

Ocupando mil metros quadrados da sede dos Diários Associados no edifício Guilherme Guinle, o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 2 de outubro de 1947. Seu programa fora elaborado de acordo com as concepções modernas de museu[1], assumindo o caráter de um "museu-vivo", dinâmico, voltado à educação artística-cultural de um grande público. Este "novo sentido social" do museu inspirava

* *Depoimento de Suzana Rodrigues sobre o "Clube Infantil de Arte"* do Museu de Arte de São Paulo.

1. Um museu moderno define-se como uma instituição ligada a uma função social pública amparada e impulsionada por seu relacionamento com a iniciativa privada. Em *Museo, storia e funzioni di una macchina culturale dal'500 a oggi* (Museu, História e Função de uma Máquina Cultural dos 500 até Hoje), Lanfranco Binni, ao elaborar esta sua caracterização de museu moderno, destaca dois marcos originais: o primeiro em 1753 quando da abertura do British Museum, expandindo a "forma-museu" por seu caráter público, abarcando as características da sociedade moderna, burguesa e "livre"; o segundo determinado pela Revolução Francesa, responsável pela compreensão do museu como "máquina educativa pública". Este padrão de museu moderno ou "museu-vivo", voltado à educação pública, foi adotado e difundido, ainda nas palavras deste mesmo autor, pelas instituições norte-americanas, firmadas como modelo para museus de todo o mundo a partir do Pós-Primeira Guerra. Os museus norte-americanos já nasceram modernos sob aspiração da burguesia do século XVIII, diferente dos europeus, cuja longa história encontra seus princípios nos interiores das "moradas das Musas" da Antigüidade clássica.

uma programação dirigida "especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada"[2]. O Museu de Arte de São Paulo foi assim definido e concebido como o grande redentor de um país imerso em uma "cultura em início".

Estabelecer o Masp como um museu moderno, voltado para a educação de um grande público, era uma preocupação notável na fala de seus fundadores, organizadores e colaboradores, reiterada desde a sua inauguração pelas páginas dos jornais e revistas do grupo Diários Associados, "porta-voz" oficial dos eventos promovidos por Assis Chateaubriand[3].

As atividades educativas no Masp tiveram seu início antes mesmo de sua inauguração[4], caso, por exemplo, do curso de preparação para monitores[5]. Em "O Museu como Era", ficaram registrados os cursos promovidos pelo museu na tentativa de torná-lo um "organismo vivo" a fim de "manter o interesse" das "trezentas pessoas" que o freqüentavam. Para estimular esta freqüência, o "Museu estabeleceu um constante diálogo com o público", criando cursos de história da arte, de arquitetura, de teatro, de estética, de história e estética do cinema, entre outros, sempre acompanhados por "conferências, debates, projeções, audições, recitais, concertos etc.". Artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros como De Ruggero, Silvio D'Amico, Germain Bazin, Alberto Cavalcanti, Deoclécio Redig de Campos, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, José Geraldo Vieira, Oscar Niemeyer, Heitor Villa-Lobos, Murilo Mendes, Hans-Joachim Koellreutter entre outros, foram alguns dos que passaram pelo Masp promovendo cursos ou palestras. O Masp fora instituído como "um autêntico museu vivo, um museu-escola, uma casa de cultura"[6].

CLUB INFANTIL DE ARTE: UMA EXPERIÊNCIA "PIONEIRA"[7] DE ENSINO DA ARTE NO MASP

Dentre os cursos organizados no Masp um foi especialmente dedicado às crianças. Criado pela atriz de teatro de bonecos Suzana Rodrigues, o Club Infantil de Arte, a "sociedade dos pequenos amigos do Museu"[8], foi inaugurado no dia 3 de abril de 1948. Como eventos de sua abertura, foram realizadas palestras sobre teatro de bonecos e a peça *O Príncipe da Espadinha Brilhante*, ambas de Suzana Rodrigues. Logo após a abertura, iniciaram as inscrições, abertas às crianças de cinco a doze anos.

As concepções e ideais orientadores do programa do Club Infantil de Arte coincidiam com as aspirações e conceitos presentes nos discursos educacionais, elaborados e difundidos desde o final do século XIX e início do XX, reiterados e intensificados depois da eclosão das Grandes Guerras: o anseio por formar indivíduos íntegros, educados intelectual, emocional, estética e moralmente, capazes de agir de forma cooperativa, constituindo, portanto, uma sociedade equilibrada e controlável. Estes objetivos ficam explícitos na fala de Suzana Rodrigues sobre seu trabalho no Club Infantil de Arte. O respeito à individualidade da criança e a educação estética como meio de ascensão moral, permeando atividades voltadas ao congraçamento coletivo, são constantes de seu texto e reforçam a certeza de sua imersão no vórtice das idéias modernistas sobre arte e educação.

Propiciar um ambiente adequado para "dar à criança condição de ela se expressar como ela quer", era ponto básico da concepção de trabalho da diretora do Club Infantil de Arte. O professor deveria manter o respeito àquilo que a criança estivesse expressando, deveria "entrar no mundo dela" esta seria a graça do professor de arte. A interferência só deve ocorrer quando a criança estiver se repetindo, caso contrário, se estiver "interessada vivamente no que está fazendo [...] respeita [...] deixa ela lá fazendo"[9]. Para Suzana Rodrigues, a liberdade de expressão foi um "toque de mágica" naqueles anos de 1940 e 1950, quando as crianças eram "incentivadas a colar e copiar desenhos, principalmente de tampas de caixas de bombons com muitas paisagens de neve, paisagens brancas pelo inverno com nevascas e que não tinham nada a ver com a nossa realidade e os nossos invernos"[10].

O interesse pela "livre-expressão" teve como impulso os estudos psicopedagógicos desenvolvidos desde o final do século XIX. Alguns dos autores que usaram o desenho infantil "livre" como fonte de seus estudos centrados no relacionamento entre a evolução da espécie humana e o desenvolvimento infantil são citados pelo professor da Escola Normal de São Paulo, Adalgiso Pereira em sua pesquisa "Notas sobre o Graphismo Infantil"[11]. A busca por uma explicação da psicogenia, a gênese e desenvolvimento das funções psíquicas do ser humano, por meio de estudo comparativo entre a evolução da espécie e do indivíduo, foi a responsável pelo despertar do interesse

2. L. Bo Bardi, Função Social do Museu, *Habitat*, n. 1, p. 17.

3. A. Chateaubriand, Esplendida Conquista do Espírito Coletivo: o Museu Vivo que abriu suas portas ao povo de São Paulo, *O Diário de São Paulo*, p. 10.

4. "A primeira preocupação do professor Pietro Maria Bardi foi formar jovens que pudessem esclarecer o público sobre questões de arte. Antes de sua inauguração o Museu de Arte já era uma Escola". O Museu Como Era, *Diário de São Paulo*, p. 3-14.

5. Descrito na matéria "Monitores para o Museu de Arte", assinada por Arlindo Silva e divulgada pela revista *O Cruzeiro*.

6. O Museu como Era, op. cit.

7. Termo utilizado pela artista e professora de artes Hebe de Carvalho, contemporânea de Suzana Rodrigues, ao se referir sobre o Club Infantil de Arte.

8. A Criança no Museu, *O Diário de São Paulo*, p. 3.

9. S. Rodrigues, Entrevista Concedida a Rita Bredariolli.

10. Depoimento Concedido a Rita Bredariolli.

11. A. Pereira, *O Laboratório Experimental de Pedagogia Experimental*.

da psicologia pelo desenho infantil[12]. Em 1887, foi publicado *A Arte da Criança* de Corrado Ricci. Um ano depois Bernard Perez, lançava *A Arte e a Poesia da Infância*. Ambos influências para James Sully, autor de *Estudos sobre a Infância*, obra lançada no final dos anos de 1890, considerada fundamental dentre estas primeiras pesquisas. Estes estudos moveram outros ao longo do século XX, como os de George-Henri Luquet, Sylvio Rabello, Nereo Sampaio, Piaget e Inhelder, Viktor Lowenfeld, para citar alguns dos nomes mais populares. As idéias destes autores, bem como as de muitos outros do início do século XX[13] expandiram-se para os campos artístico e educacional, estimulando um interesse cada vez maior pela expressão infantil, principalmente aquela manifestada "espontaneamente", ocasionando desdobramentos teóricos, até a culminância da instituição da "livre-expressão" como "método".

Concomitante a proliferação destas pesquisas sobre o desenvolvimento e expressão artística da criança, tornaram-se comuns as mostras de produções infantis, excitando discussões e acirrando a curiosidade sobre esta manifestação expressiva. Jonathan Fineberg[14] menciona o final dos anos de 1890 como período inicial das exposições de trabalhos infantis. Marcel Brauschvig[15] faz referência a uma exposição sobre a "Arte na Vida das Crianças", realizada em Berlim em março de 1901, montada em sete seções dentre as quais a decoração da escola e da casa, os livros e estampas e a "criança-artista", incluindo desenhos escolares. Artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Gabrielle Münter, Mikhail Larionov foram alguns daqueles que com seu trabalho impulsionaram o interesse pelo desenho infantil.

No Brasil, Flávio de Carvalho foi um dos responsáveis pela difusão dos novos valores atribuídos à produção gráfica e plástica infantil. No ano de 1933, então à frente do CAM, Clube dos Artistas Modernos, realizou, como ficou conhecido, "o mez [sic] dos alienados e das crianças", aproximação bonita, segundo um artigo da época[16], pois unia dois tipos que viviam na "libertação mais completa". Durante

12. "É importante identificar o interesse que motivou as primeiras pesquisas sobre o desenho infantil. Elas tinham como base a teoria da recapitulação que, neste caso, procurava explicar a psicogênese humana utilizando o desenho infantil como um instrumento de comparação entre a evolução da espécie e a evolução do indivíduo". R. Coutinho, *A Coleção de Desenhos Infantis do Acervo Mário de Andrade*, p. 42.

13. Rejane Coutinho estabeleceu um quadro de referências teóricas, onde elenca os vários autores do final do século XIX e primeira metade do XX que realizaram pesquisas relacionando a expressão infantil e a psicologia. Cf. *Sylvio Rabello e o Desenho Infantil*, p. 97-117.

14. J. Fineberg, The Innocent Eye, *Artnews*.

15. *El art y el niño*.

16. Crianças-Artistas, Doidos-Artistas, *Rumo*.

este "mez" várias palestras foram realizadas[17], mobilizando os círculos artístico e intelectual paulistano às discussões modernistas sobre o relacionamento entre arte e psicologia, destacando as manifestações expressivas infantis espontâneas, como possibilidades de reconhecimento da evolução da espécie humana. Dentre as palestras realizadas no CAM durante o "mez" dos loucos e das crianças, estava a do Dr. Pedro de Alcântara, publicada em resumo pela revista *Rumo* sob o título "Ensaio de Psychologia e de Pedagogia do Desenho Infantil"[18]. "Crianças-Artistas, Doidos-Artistas" traz um texto exemplar, pelo registro das idéias recorrentes no universo modernista, sobre a relação entre a expressão infantil, a evolução da espécie humana e os artistas. Neste, afirma-se que os desenhos das crianças, quando "não estupidamente controlados pelos professores", teriam uma "profunda importância psychologica [sic]", pois evidenciariam "todo o drama animico dos homens das cavernas, do *epithecanthropus erectus*", apresentando como num "panorama" da espécie humana, as "formas de uma evolução longínqua". As produções infantis, segundo o texto, quando geradas pelo impulso livre do lápis desdobrariam toda a "tragédia da vida e do mundo, todos os cataclysmas [sic] da alma e do pensamento". As crianças seriam capazes de ver a "dolorosa caricatura de tudo" apresentando-a numa "simplicidade de fórmas [sic] e de cores" que faria "inveja aos grandes artistas". Os "verdadeiramente grandes artistas", seriam aqueles que produzissem com a mesma "espontaneidade inconsciente" da criança, mantendo-se à distância "dos 'trucs' dos prestidigitadores das escolas de belas artes", encarregados de "abafar ou matar qualquer surto de originalidade que aparece na fantazia [sic] da criança".

Outros nomes importantes para a introdução da "valoração estética da arte infantil"[19] no Brasil, especialmente em São Paulo, são os de Anita Malfatti e Mário de Andrade.

Em 7 de junho de 1963, a então jornalista do *Diário de São Paulo*, Suzana Rodrigues, assinava em sua Página A uma coluna sobre Anita Malfatti, a "Personalidade Feminina da Semana". O texto ressaltava o

17. De acordo com o artigo "Crianças-Artista, doidos-Artistas", além da palestra do dr. Pedro de Alcântara, "Interpretação dos Desenhos de Crianças e o Seu Valor pedagógico", realizada em 13 de agosto de 1933, houve ainda no dia 19 de setembro de 1933, a conferência do dr. Durval Marcondes, "Psychanalyse dos Desenhos dos Psychopathas"; no dia 26 do mesmo mês e ano, a palestra de A. C. Pacheco e Silva, diretor do Juqueri, "A Arte e a Psychiatria através os Tempos"; no dia 3 de outubro, Dr. Neves Manta discursou sobre "Marcel Proust Literaria e Psychanalisticamente"; em 10 de outubro, dr. Fausto Guerner abordou o tema "O Louco sob o Ponto de Vista da Psychologia Geral"; e por fim no dia 17 de outubro, "A Musica nos Alienados" foi o assunto de José Kliass.

18. Ensaio de Psychologia e de Pedagogia do Desenho Infantil, *Rumo*, Rio de Janeiro, n. 5/6, set/out. 1933, p. 30.

19. A. M. Barbosa, *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*, p. 112.

"espírito revolucionário [...] coragem e [...] ativa participação" de Anita Malfatti ao tentar "abrir novas perspectivas para as emboloradas artes plásticas no Brasil", clareando espaço para inúmeros jovens e os impulsionando "na luta por um ideal que não se atinge, mas cuja determinação por isso é toda a grandeza de uma vida"[20]. Anita Malfatti, tornou-se professora de desenho em 1928, quando regressa ao Brasil depois de uma temporada de estudos em Paris. Ao verter sua formação "moderna" e "expressionista" para suas aulas, Anita inova a concepção de ensino de desenho vigente, ao considerar os "sentimentos" infantis: "meu methodo [sic] é meramente mecanico [sic] e intuitivo, orientado por observações psychologicas [sic] que me induzem a aproveitar o sentimento do alumno [sic]"[21]. Este trecho, referente a um artigo do jornal *Correio da Tarde*, apresenta também uma exemplificação deste seu método a partir da descrição de uma série de desenhos realizados sob a sugestão de uma representação de um piquenique. O jornalista ressaltava a diversidade de resultados, calcados na subjetividade, nenhuma das figuras correspondia às regularmente esperadas: "Nenhum delles [...] teve a sugestão do almoço[...] parecerá estranha esta diversidade. Funda-se, todavia, subjectiamente [sic], naquillo [sic] que produziu maior sensação na criança [...] dos desenhos [...] depreende-se o elevado grau de fantasia"[22].

As mencionadas "obras" foram comentadas por Tarsila Amaral no artigo "Instrucção Artística-Infantil"[23] veiculado pelo *Correio da Tarde* de 28 de Agosto de 1931; neste texto, avalia a importância das exposições ocorridas em 1930 para a arte moderna. Afirma a importância da "instrucção artística" por ser a "manifestação contemporânea de pendores artísticos que possam vir a ser grandes valores". Destaca e elogia os trabalhos criados sob orientação de Anita por obter "promissores resultados, cultivando principalmente a imaginação de seus alumnos"[24].

Mário de Andrade foi outro modernista interessado por esta exposição, dedicando a ela um artigo no *Diário Nacional* de 23 de novembro de 1930. Nele exalta a qualidade espontânea dos trabalhos, criticando aqueles que demonstravam ainda uma certa propensão à cópia , "frios como Cambuci". Para o crítico, nesta mostra "havia não só muito que aprender, como teoria de pintura e como psicologia, mas também umas três ou quatro obras-primas indiscutíveis"[25].

20. S. Rodrigues, Anita Malfatti: a grande pintora brasileira, *O Diário de São Paulo*.

21. A. Malfatti, Mostrando às Crianças os Caminhos para a Sua Formação Artística, *Correio da Tarde*.

22. Idem, ibidem.

23. Texto veiculado pelo *Correio da Tarde*, 28 jan. 1931, apud A. M. Barbosa, Para Que História?, *Revista AR'TE*, n. 6, p. 2-4.

24. Idem, ibidem.

25. M. de Andrade, *Pintura Infantil*.

Nesta descoberta de "obras-primas" dentre a seleção exposta, Mário de Andrade evidencia uma tendência instalada pelo ideário moderno, estimulada "pelas pesquisas pictóricas dos artistas modernistas"[26]: a valorização da produção infantil como objeto artístico[27].

Mário concebia a produção infantil como "obra de arte", mas não toda. Possuía critérios de julgamento para qualificar o valor artístico de uma obra e responsabilizava o acaso se porventura se deparasse com uma "verdadeira obra de arte realizada por crianças" [28].

Concomitante ao interesse pela arte infantil, desde a década de 1930, a freqüência de exposições de trabalhos infantis aumentava no contexto paulista, mas foi a exposição de desenhos de crianças inglesas de 1941, que foi considerada pelos modernos da segunda geração como a de fundamental importância para a mudança de mentalidade e conseqüente valorização da produção gráfica e plástica da criança. Suzana Rodrigues também a mencionou quando levantou os fatores responsáveis pelo despertar do interesse pela arte da criança durante a década de 1940.

Esta mostra foi trazida ao Brasil por uma iniciativa conjunta do Ministério da Educação, Museu Nacional de Belas Artes, Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (Inep), Associação Brasileira de Educação, Associação dos Artistas Brasileiros e Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. A apresentação do catálogo é assinada por Herbert Read.

Inicialmente montada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, viajou para outras quatro cidades brasileiras, inclusive São Paulo, sendo instalada na Galeria Prestes Maia, em Dezembro de 1941 e visitada por 26 mil[29] espectadores registrados.

Cecília Meireles dedica dois artigos da sua Página de Educação do jornal *A Manhã* a este evento. A primeira delas, do dia 5 de outubro de 1941, traz a inauguração da mostra no dia anterior, descreve a montagem organizada seguindo a idade dos "jovens artistas", avaliando-a positivamente, pois assim o espectador poderia acompanhar "desde um enternecedor desenho de uma criança de três anos até as

26. R. Coutinho, *A Coleção de Desenhos Infantis do Acervo Mário de Andrade*, p. 46.

27. Mário de Andrade colecionou desenhos infantis. Rejane Coutinho catalogou e analisou esta coleção que está arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), localizado na Universidade de São Paulo. Este trabalho foi descrito em sua tese de doutorado acima citada, nota 26. A autora define os inícios desta coleção entre os anos de 1920 e 1927, quando Mário já havia se tornado professor de história da arte no Conservatório Musical. Além das pesquisas psicológicas em torno dos desenhos infantis, Rejane Coutinho aponta como fator do interesse de Mário de Andrade pela produção gráfica da criança, o próprio debate modernista sobre a polêmica produção artística das crianças, dos loucos e dos primitivos.

28. M. de Andrade, *Pintura Infantil*.

29. S. G. Pedrosa, *The Influence of English Art Education Upon Brazilian Art Education from 1941*.

composições dos adolescentes de dezessete". Ainda neste artigo faz considerações sobre os trabalhos expostos, notando que temas mais "sombrios" vão surgindo nas produções de acordo com a idade: "até os doze anos está tudo tranqüilo [...]. Mas o grupo dos treze anos tem uma inspiração menos sossegada". A reação do público também foi comentada, lamentando-se a falta de compreensão e de "elegância" de alguns espectadores que não contemplavam com a "devida seriedade uma exposição que, afinal, nesta altura dos tempos, tem um significado especial". No parágrafo final de sua crônica, deposita esperanças nas palestras[30] a serem realizadas durante a mostra, como forma de esclarecimento para aqueles de "alma volúvel, distraída, obscurecida", fazendo com que "estes desenhos sejam para todos o que estão sendo para os artistas verdadeiros, e para os verdadeiros educadores – um encantamento completo, uma festa poética, um sonho e uma purificação no meio dos dias atrozes a que assistimos"[31].

Em seu segundo texto de 10 de outubro de 1941, Cecília Meireles registra a abertura da mostra que ocorreria no dia seguinte. Exalta o seu valor educativo, recomendando-a para todos aqueles, além dos pais e professores, que "podem influir na obra de educação artística". Segue dizendo tratar-se de uma ótima oportunidade para discussões sobre arte, pois "as crianças, os primitivos e os loucos são os que se acham em melhores condições de dar exemplos de arte verdadeira, porque se movem em uma atmosfera sem restrições, onde o impulso criador assume formas de inteira liberdade poética"[32].

Herbert Read, na abertura ao catálogo desta exposição[33], chamou a atenção para as alterações ocorridas no âmbito educacional durante a primeira metade do século XX, devido ao "nosso crescente conhecimento da base psicológica da pedagogia". Mostra-se consciente de que a situação do ensino da arte no currículo escolar está distante de uma solução bem sucedida, mas admite as mudanças ocasionadas, motivadas pela atuação de James Sully, Franz Cizek e Ebenezer Cooke, chamando-os de "pioneiros da reforma", os quais foram, segundo Herbert Read, responsáveis pela árdua tarefa de "reivindicar o valor estético" dos desenhos infantis produzidos sob as circunstâncias da livre-expressão.

30. Nos dias 16 e 23 de outubro de 1941, foram realizadas uma série de palestras sobre desenhos infantis, promovidas pela AAB, Associação dos Artistas Brasileiros. Georgina de Albuquerque, Lourenço Filho, Celso Kelly e Peregrino Junior, compuseram o grupo palestrante do dia 16 de outubro. A conferência do dia 23 de outubro foi realizada Heloisa Marinho. *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*, p. 71.

31. C. Meireles, Desenho de Crianças Inglesas, em L. A. de Azevedo Filho, *Cecília Meireles*: crônicas de educação, v. 5, p. 115-117.

32. C. Meireles, Desenhos Infantis, *Crônicas de Educação*, p. 127-129.

33. *Exposição de Desenhos de Escolares da Grã-Bretanha*. Catálogo de exposição, 1941-1942.

Transformações ocorridas no sistema escolar estariam forçando uma mudança funcional do professor, o qual passaria a sugerir ao invés de impor. Read também discorreu sobre o ambiente de aprendizagem, cuja organização deveria propiciar "uma atmosfera que induza a criança a exteriorizar a fantasia rica e cheia de vida que está em sua mente", dotando a aprendizagem de naturalidade e prazer, como também o queria, Suzana Rodrigues, para o seu Club Infantil de Arte.

A livre-expressão era para o trabalho de Suzana Rodrigues o seu principal motivador. No entanto, é necessário fazer e deixar clara a distinção desta "livre-expressão", cujo significado indica a conquista de uma arte/educação "renovada", fruto das mudanças propiciadas por uma mentalidade modernista, vinculada às teorias do campo da psicologia, em cuja concepção ainda era presente a discussão sobre o conceito de liberdade. É exemplar um pequeno trecho da autora Lucie A. Mc. Call, contido na apresentação do livro *Teatro de Titeres en la Escuela* (Os Marionetes na Escola), pois nele é exposta, sinteticamente, a idéia de liberdade requerida por estes teóricos modernos. Engana-se quem pensa que a livre-expressão, em seu sentido inicial, era um estímulo a uma produção absolutamente sem restrições. A liberdade era um conceito debatido, tinha um significado definido no conjunto deste ideário. Lucie A. Mc. Call apresenta a liberdade como outorga de direito à criança de expressar o que para ela é significativo e de máximo interesse, no entanto, trata-se de uma liberdade restrita, dirigida, limitada pela fronteira entre a diferença da expressão pessoal e o exibicionismo, evocando a distinção feita por John Dewey entre *self-expression* e *self-exposure*[34]. Para Lucie Call, reverberando as reflexões de seu tempo,

> "os piores inimigos da arte original e forte são a licença desordenada, a submissão abjecta [sic], o descuido, a negligencia [sic] e a superficialidade. O ambiente próprio da liberdade vivifica os mais altos ideais de honradez e sinceridade. A criança deve sentir-se apta para buscar em si mesmo algo íntimo para dizer"[35].

Herbert Read[36] conceitua a livre expressão ao definir e distinguir dois tipos de expressão: a instintiva, inata e indireta, equivalente à "disposição"; e a expressão direcionada a um fim, direta e concentrada, reconhecida por Read como sentimento. Em outras palavras, a

34. Ana Mae Barbosa aborda o conceito de expressão e auto-expressão elaborados por John Dewey, demonstrando, pela reprodução de um fragmento de texto deste autor, a preocupação em orientar o desenvolvimento infantil: "É comum nas crianças o desejo de se expressarem pelo desenho e pela cor. Se nos limitarmos a deixá-la dar vazão a esse instinto, permitindo que atue sem controle, o desenvolvimento da criança será puramente ocasional. É necessário, mediante critica, sugestões e perguntas, excitar nela a consciência do que já fez e do que deve fazer", em *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*, p. 79.

35. A. S. Bagallo, *Teatro de Titeres en la Escuela*, p. 5.

36. *Educação Através da Arte*, p. 19-20.

primeira trata-se de reações impulsivas, instintivas; a segunda seria a expressão elaborada destas atividades reativas desconexas. Estas disposições impulsivas, por serem relativamente indiretas e aparentemente não dirigidas a um objetivo, são chamadas de "expressão livre", as quais podem "dar origem a uma necessidade de expressão muito positiva", no entanto, o autor ressalta em uma antecipação sugestiva, que "expressão 'livre' não quer dizer necessariamente expressão 'artística'". A expressão livre, segundo Herbert Read, era portanto um impulso a ser elaborado, para então promover o efetivo desenvolvimento, num primeiro momento, da criança e depois da sua arte, pois o que estava em jogo nesta concepção era a formação integral da criança e não a sua produção artística. A arte infantil, neste caso, era a ponte para, através dela, atingir a educação.

Este pensamento de uma educação pautada em uma "liberdade" orientada, em elaboração desde as concepções de Rousseau, atravessou o tempo tingindo as idéias de Dewey, adentrando a década de 1940 como representação de um avanço na qualidade da educação infantil, vislumbre de uma formação integral da criança na interseção entre intelecto e sensibilidade. Nos anos de 1970, o mesmo ideal libertário acaba assumindo as vestes do pejorativo *laissez-faire*, formato oportunista de anti-educação artística, intencionalmente esvaziada de significado, na qual as crianças eram obrigadas a produzir por produzir, muito comum em nossas escolas durante a década opressora, gerando retrocesso e esvaziamento cultural. A liberdade de expressão perde seu sentido psicológico e artístico para tornar-se um fazer em desatino.

Parte desse quadro se deve à forma de inclusão do ensino de arte na escola. Aquilo que poderia ter sido muito bem aproveitado para a formação dos alunos – no caso muitos alunos, pois o ensino da arte era finalmente declarado obrigatório em todas as escolas, públicas ou privadas – tornara-se aberração. De um dia para outro, num só golpe, as escolas se viam obrigadas a incluir em seu currículo uma disciplina nova – que sequer foi caracterizada como tal, de acordo com o teor da Lei de Diretrizes e Bases responsável por sua imposição – sem qualquer profissional devidamente qualificado para ministrá-la. Não se trata de obra do acaso a inclusão da arte no currículo durante o período de ditadura militar. Em 1966, o Ministério da Educação recebeu o "auxílio" de técnicos da United State Agency for International Development (USAID) para desenvolver o programa educacional brasileiro. Programa este de cunho tecnicista-profissionalizante, apropriado para o "abastecimento" de mão-de-obra para as indústrias (multinacionais) em instalação no Brasil. No rastro deste plano, em 1971, pela LDB 5692/71, instituída em 11 de agosto, impõem-se como obrigatória a educação artística nas escolas, assim como, pela mesma lei, as disciplinas de educação moral e cívica, educação física e programas de saúde, reincidência de um projeto educacional moderno,

calcado claramente no controle social pela educação. Mais uma vez a tão debatida equação moderna: arte aliada ao condicionamento físico, higiênico, moral, e cívico da população, em prol de uma sociedade controlável por um poder centralizador, uma educação na qual, em hipótese alguma haveria espaço para a abordagem crítica. A escola da década de 1970 "deveria ser um ambiente a-crítico, processador de um ensino-aprendizagem fragmentado, estereotipado, neutro e que conduzisse à 'repetitividade obsessiva e à obediência'"[37].

Seis anos depois, o relatório sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos no artigo 7º da Lei nº 5692/71, pela má escolha das palavras, acabou por oficializar o *laissez-faire* típico das aulas de "educação artística" da década de 1970: "Neste quadro, confirma-se a inequívoca importância da educação artística, 'que não é uma matéria, mas uma área bastante generosa e sem contornos fixos, flutuando ao sabor das tendências e dos interesses'"[38].

A livre-expressão defendida nos idos de 1948 ainda respirava os ares das utopias modernistas, apoiando-se em seus pressupostos, equilibrando-se sobre o objetivo definido de uma renovação do ensino da arte, por isso, legítima. Suzana Rodrigues, entusiasta do novo, atenta e envolvida com mudanças de seu contexto "moderno", não deixou, em fala alguma, de reiterar a importância da "livre-expressão", mas da mesma forma não deixou de salientar o valor da figura do professor como orientador em determinados momentos considerados oportunos.

Suzana Rodrigues assegurava a liberdade de expressão da criança, porém respeitando os limites impostos pela observação da natureza, evidenciando reminiscências românticas em sua empostação moderna, ao abrigar na mesma atitude a "imaginação e a observação"[39]. Se a criança cometesse algum "absurdo" em sua representação do natural, era levada a observar o seu modelo e comparando-o com seu feito, chegar à constatação de seu "erro". Sua livre-expressão era contida pelo limite da observação da natureza, próxima à concepção de John Dewey. Próxima também do texto do programa pedagógico para os jardins de infância e escolas primárias de Fernando de Azevedo: "em vez de corrigir-lhe a expressão, guiá-la [a criança] nas observações [...]. O professor chamará a atenção para as desproporções [...] para que o aluno vá aprendendo a comparar grandezas e

37. S. Benedetti, *Arte e Transformações na Cultura Escolar*, p. 28.

38. CEPSG, Sobre o Tratamento a Ser Dado aos Componentes Curriculares Previstos no Artigo 7º da Lei n. 5692/71, Parecer CFE n. 540/77.

39. Ana Mae Barbosa afirma que o ensino da arte movido pela relação dialógica entre imaginação e observação tem como inspiração o romantismo. Ver *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*, p. 83.

possa ele próprio corrigir-se em futuros trabalhos"[40]. Indo mais longe, até a raiz destes conceitos, próxima às preocupações de Jean Jacques Rousseau quanto ao cuidado em estabelecer limites à liberdade do aprendiz, para desenvolver-lhe a responsabilidade, mantendo-o atento aos ensinamentos da natureza, mas sempre com muita discrição. Para Suzana Rodrigues "o professor deve falar o mínimo possível, se ele puder ser mudo melhor". A interferência se estabelece em momentos decisivos, ao perceber a atitude repetitiva da criança ou ao notar o seu distanciamento dos modelos naturais:

> claro que se uma criança estiver desenhando uma figura humana com oito dedos, seis dedos, o papel do professor é chegar muito habilmente e dizer: opa! Vamos olhar nossa mãozinha, põe sua mãozinha aqui e vamos contar um, dois, três, quatro, cinco e lá quanto é que tem? Vamos contar quanto tem. Então cá está errado, não pode ser seis. E assim dessa maneira você vai induzindo uma criança a observar melhor, a fazer melhor, copiar melhor, reproduzir melhor, ela está aprendendo a entender que não é como ela quer às vezes precisa ser como é: uma mão, cinco dedos[41].

Em declarações recentes, Suzana Rodrigues ainda defendeu a idéia de dar livre abertura às manifestações artísticas da criança, provendo-a de um ambiente que "faça valer sua personalidade", mas com orientações expressas por um diálogo democrático, uma "troca de idéias". Pois às vezes "não é como ela quer às vezes precisa ser como é". A liberdade deve ser respeitada, no entanto limitada pela orientação e responsabilidade, distante do degradado, *laissez-faire*, que tanto contribuiu para a fragilidade do ensino da arte.

A LIBERDADE NO MUSEU: ATIVIDADES DO CLUB INFANTIL DE ARTE

O plano de curso do Club Infantil de Arte[42] foi assunto em 1 de abril de 1948, do jornal *O Diário da Noite*, cuja matéria destacava o caráter abrangente do plano quanto ao público almejado. Abaixo do título vinha a seguinte chamada: "Suzana Rodrigues elaborou interessante plano, que abrangerá todas as crianças de S. Paulo, das praças públicas, dos asilos, dos hospitais"[43].

O programa elaborado por Suzana Rodrigues para o Club Infantil de Arte mostrava-se como extensão dos seus ideais e de trabalhos anteriores com teatro de bonecos, enfatizando a produção coletiva do teatro de bonecos e a "liberdade" expressiva de cada criança. Dividia-se

40. F. de Azevedo apud A. M. Barbosa, *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*, p. 163.

41. S. Rodrigues, Entrevista Concedida a Rita Bredariolli.

42. S. Rodrigues, *Plano de Trabalho para o "Clube Infantil de Arte"*.

43. Trabalhará no Programa Educacional Mantido com Êxito pelo Museu de Arte, *Diário da Noite*.

em duas partes chamadas de Plano A e Plano B. A criação de histórias, modelagem dos personagens, confecção de figurinos, desenhos para cenários, representação de histórias e desenho livre, bem como o projeto de um "trabalho externo", voltado para apresentações em "praças públicas e jardins de bairros populosos da cidade, interessando e arregimentando as crianças para o Club", faziam parte do Plano A. Concluindo as atividades componentes deste segmento do programa, Suzana Rodrigues planejou uma "síntese do trabalho geral, com vistas ao 'Museu de Arte'", propondo a inserção das produções infantis ao acervo do Museu, nestas palavras: "seleção de desenhos, figurinos e cenários, cabeças modeladas e histórias para figurarem nas coleções infantis do 'M. de. A.'".

O Plano B era reservado a "outras atividades" pensadas no intercâmbio entre o museu, hospitais e asilos de crianças. Na descrição dos seis itens integrantes desta parte identificamos os princípios do que mais tarde se tornaria a "Binquedoterapia"[44]. O item "a" propunha ao Museu a organização de visitas para crianças , quando ofereceria a elas "audições de música, possibilidades (materiais e meios) para desenhar, modelar, confeccionar figurinos e improvisar histórias no teatrinho". Esta idéia inicial não foi concluída totalmente, houve alterações, explicadas pela própria Suzana Rodrigues, justificando que a ida ao "museu, é para passear não para desenhar. Se quiser desenhar tudo bem, mas não é uma coisa que tenha que fazer. Para ela mais agradável é passear, então eu suspendi esse negócio!"[45].

Continuando, Suzana Rodrigues expõe no quarto item seu desígnio de criar "a possibilidade de incentivar os 'brinquedos em equipe' com grupos de crianças freqüentadoras", reiterando que será considerada a "imaginação criadora da criança na confecção destes brinquedos". Nos dois últimos itens fica estabelecido como objetivo, o intercâmbio entre o Museu de Arte de São Paulo e os hospitais. O plano encarregava o Museu pela procura por crianças hospitalizadas, "oferecendo-lhes pequenos 'Teatros de títeres' próprios para funcionar em leitos", as crianças mais próximas da cura divertiriam as mais doentes. Estas seriam instruídas para confeccionar pequenos "teatros de sombra" e outros "divertimentos próprios". Além deste trabalho com os bonecos, Suzana Rodrigues planejou atividades plásticas, determinando a distribuição de grande quantidade de papel e tinta para que as crianças desenhassem "livremente", incluindo também como parte desta atividade, pequenas "exposições ambulantes nos

44. Paralelamente às atividades no Museu de Arte de São Paulo, Suzana Rodrigues desenvolvia o trabalho em hospitais e asilos. No final da década de 1940 esta iniciativa ganhou notoriedade e conquistou sua identidade, ao ser apelidada "Brinquedoterapia", nome criado pelo Dr. Enéias Aguiar de Carvalho, médico do hospital das Clínicas de São Paulo.

45. S. Rodrigues, Entrevista Concedida a Rita Bredariolli.

hospitais, constando de gravuras, desenhos, pinturas" que pudessem despertar interesse nas crianças. Finalizando o Plano B, a sugestão de instituir prêmios para as crianças que apresentassem "opiniões mais interessantes sobre essas mostras" para aquelas que escrevessem "historias [sic] mais interessantes" e para as que modelassem "personagens mais curiosos".

Rememorando o ambiente do Club Infantil de Arte, Suzana Rodrigues nos contou que o início de seu trabalho acontecia em uma ante-sala, chamada Sala Suja, onde as crianças pintavam sem qualquer intervenção em grandes papéis estendidos, presos sobre as paredes, usando tintas naturais e comestíveis "feitas com frutas, era com a mão que elas desenhavam, fazia aquele embaralhado de beterraba com laranja, com espinafre, tudo que desse cor de uma forma natural, se libertando"[46].

A criança passava algum tempo apenas experimentando o material. Depois cansava-se da monotonia da atividade e começava, por ela mesma, a elaborar um desenho. Neste momento, era conduzida para uma outra sala. Primeiro "faziam aquela bobagem na sala suja", depois iam para "o trabalho na outra sala, de atuação, de trabalho, de ocupação pessoal de cada um"[47].

A Sala Suja era uma espécie de método usado em instituições inglesas voltadas ao tratamento de jovens "delinqüentes". Ibiapaba Martins ao redigir um artigo[48] sobre o trabalho realizado por Suzana Rodrigues em asilos e hospitais da cidade de São Paulo, menciona esta atividade, usando-a como introdução ao seu artigo. Seu texto foi baseado em uma publicação da Unesco, o *El Correo* do mês de fevereiro de 1950, que divulgou tal experiência apontando a eficácia deste "método" no tratamento de jovens agressivos. O artigo demonstrava que a passagem pela Sala Suja, auxiliava a liberação da agressividade contida, dando "vasão à raiva primitiva", liberando "seus pesadelos, temores e sonhos". Assim como as crianças do Club Infantil de Arte, após esse exercício de "liberação", os jovens eram levados para a "sala da calma e da limpeza", onde praticariam ações mais organizadas e construtivas. "Então, curam-se!". Por todo o conteúdo do texto, sintetizado por esta última expressão, este jornalista e crítico de arte configura a ideologia predominante de sua época, responsável pela condução do ensino da arte, vista, então, como um tratamento contra os males do espírito.

Suzana Rodrigues, atenta a seu contexto, movida pelos conceitos modernos de educação, inseriu a experiência da Sala Suja entre as atividades do Club Infantil de Arte, inicialmente desenvolvidas a partir da produção do teatro de marionetes, estendendo-se pouco a pouco para

46. Idem.
47. Idem, ibidem.
48. I. Martins, *O Direito da Criança à Creação Artistica*.

as outras artes. Poesias de Cecília Meireles, Garcia Lorca eram fonte de leitura assim como "as aventura de Dom Quixote, as tramas de Shakeaspeare". Audição das músicas de Villa-Lobos outro complemento da formação das crianças freqüentadoras do Club Infantil de Arte.

As crianças eram divididas em grupos, cada qual responsável por uma tarefa, isso era "essencial". Alguns produziam o enredo, outros o cenário, figurino, e modelagem das cabeças dos bonecos, sempre sob orientação "segura e razoável, porém de absoluta discrição". Cada qual contribuindo com sua parte para a realização de um único trabalho coletivo. Esta atividade, assim realizada, segundo Suzana Rodrigues, desenvolveria nas crianças habilidades importantes para o bom relacionamento social:

> As crianças que assim trabalharem [...] adquirirão desembaraço, perdendo a timidez habitual, que é muitas vezes um empecilho e um complexo, desenvolverão o seu espírito criador, o que lhes dará rapidez e amplitude ao raciocínio; adquirirão a noção de responsabilidade, pela pública mostra de seu trabalho. Finalmente essa organização do desenvolvimento estará silenciosamente [...] provendo a adaptação da criança para a vida, rápida e eficientemente[49].

O trabalho coletivo era bastante apreciado por Suzana Rodrigues, pois era compreendido como um exercício de responsabilidade. Outra atividade em grupo realizada no Club Infantil de Arte, indispensável em um atelier moderno, era o uso de grandes pedaços de papel como suporte para desenho e pinturas. Suzana Rodrigues lembrou destes trabalhos, atribuindo a eles especial importância pelo caráter coletivo. "Sempre em equipe, nunca individualizado, sempre em equipe", as crianças pintavam e desenhavam sentadas ao chão ou em pé, quando os papéis eram fixados à parede. Era uma "organização coletiva, todos trabalhavam para um fim comum, um desenho só"[50]. Um pouco triste, receou a perda destes "grandes rolos de papel", afinal somente "gente muito especializada" para entender como "coisa preciosa" aqueles grandes papéis enrolados.

A responsabilidade e a autonomia eram também exercitadas pela apresentação pública das peças criadas pelas crianças e pela organização de exposições de suas produções plásticas e gráficas. Ao buscar estes dois objetivos, Suzana Rodrigues estimulava os alunos a refletir sobre seus próprios trabalhos e os de seus colegas, declarando sua "preferência por submeter os trabalhos das crianças a outras crianças, [pois as considera] excelentes críticas"[51]. Advertiu, no entanto, que este tipo de atividade somente era possível depois de algum tempo de trabalho.

49. O Verdadeiro Teatro Infantil é a Adaptação da Criança para a Vida, *O Dia*.
50. Entrevista Concedida a Rita Bredariolli.
51. Idem.

O procedimento metodológico usado para o exercício do julgamento crítico das crianças iniciava-se com a escolha de trabalhos para a montagem de uma exposição, "inclusive com as próprias crianças, eles gostam de escolher". Os trabalhos ficariam dispostos em uma parede "na altura deles para poderem olhar bem". As crianças seriam motivadas a olhar os trabalhos expostos e a debater sobre as escolhas até chegarem a um resultado satisfatório. Depois, passeavam pelas obras e emitiam seus comentários.

Desta forma as crianças acabavam também por compreender os procedimentos de preparação de exposições, iguais àquelas com as quais conviviam no cotidiano do Museu de Arte de São Paulo: "Participávamos de todos os eventos, inclusive tínhamos acesso às fases preparatórias [...] As crianças adoravam participar de montagens de exposições, sobretudo a de artistas mais próximos de seu universo"[52].

Os alunos do Club Infantil de Arte, além de participar das montagens e visitar com freqüência o acervo do Museu, sendo todas as "novas aquisições batizadas pelas visitas, comentários e perguntas das crianças", mantinham contato com "todos os artistas que faziam exposições no Masp [...] tanto nos espaços da mostra como no atelier".

Suzana Rodrigues expôs os benefícios e facilidades decorrentes da integração entre o Museu de Arte de São Paulo e o Club Infantil de Arte para a conclusão de um processo de aprendizagem[53]. Conhecendo os "bastidores" do museu a criança entraria em contato com a "realidade do cotidiano" desta instituição e ao conviver com a preparação de "vernissages, a limpeza das salas, a chegada de caixas", observariam todo "o processo de organização e respeito pelas obras de arte"[54].

Pelos relatos colhidos, concluímos que o acesso das crianças às mostras e acervo eram em certos momentos monitorados por Suzana ou pelos monitores do Museu; outras vezes as crianças eram deixadas livres para visitar as obras de acordo com seus interesses.

O tipo de atividade pretendida determinava a qualidade da visita. Mas, havia um passeio constante. De "quinze em quinze dias, de vinte em vinte dias", as crianças eram levadas por Suzana Rodrigues "a um passeio pela pinacoteca". Durante o percurso alguns só olhavam, outros começavam a desenhar usando a obra como contraponto ao seu trabalho, descobrindo, por comparação, que suas produções não eram uma "porcaria". O quadro mais apreciado era "aquelas duas meninas de Renoir"[55].

O contato com os artistas era um evento comum para as crianças do Club Infantil de Arte. Em algumas ocasiões de forma espontânea,

52. S. Rodrigues, *Depoimento de Suzana Rodrigues sobre o Clube Infantil de Arte do Museu de Arte de São Paulo*.

53. Idem.

54. Idem, ibidem.

55. Entrevista Concedida a Rita Bredariolli.

outras por iniciativa do Museu. Suzana Rodrigues citou alguns encontros com artistas como Lasar Segall, Maria Martins, Teresa D'Amico e Sambonet, promovidos como atividades complementares do Club Infantil de Arte, como a de maior sucesso entre as crianças, lembrou a visita de Alexander Calder[56].

O Museu era um estímulo constante para aquelas crianças e Suzana Rodrigues, contradizendo, um dos lugares comuns da retórica modernista[57] (talvez os modernistas não sejam tão modernistas quanto pensamos), reconheceu o "quanto o fazer integrado ao conhecer gerava um genuíno interesse. Quanto um vermelho de Renoir podia ser apreendido por aquelas crianças que estavam sendo estimuladas a se expressar livremente. A convivência com obras de arte da maior expressão cultural ao invés de inibir propiciava o diálogo, a troca de idéias, e enriquecia o processo criador"[58].

Liberdade, respeito e responsabilidade eram palavras insistentemente mencionadas por Suzana Rodrigues, conformando seu discurso sobre arte e educação, o qual denotava a criança como "símbolo da semente do futuro", dotada de "ingenuidade e pureza". A ela deveria ser propiciado um ambiente adequado, para poder, com absoluta liberdade, liberar todas as suas emoções, pois reprimidas, poderiam se "reverter em agressividade". Neste processo de auto-conhecimento, a partir do "descobrir-fazendo", por seus "próprios interesses", o reconhecimento do outro e o desenvolvimento da noção de responsabilidade individual em relação ao grupo, seriam estimulados. As atividades realizadas em "equipe [...] sempre em equipe [...] em uma organização coletiva", nas quais todos trabalham para um fim comum, também contribuiriam para a compreensão do "valor do trabalho integrado para um resultado social". Por meio desta "formação cultural com espírito de fraternidade", seria alcançada a "elevação do espírito humano através dos tempos", proporcionando "rápida e eficientemente", a formação de um adulto apto à integrar a vida em sociedade, o qual, pelo despertar de seu interesse por sua identidade cultural, seria levado a "amar o mundo". A arte "não se ensina se expressa", a criança deveria por si só inventar ou descobrir. O seu orientador deveria interferir somente em situações extremas, ao notar uma ação repetitiva ou uma criação "absurda", como uma "mão com seis dedos", por exemplo. Esta interferência deveria

56. *Depoimento de Suzana Rodrigues sobre o Clube Infantil de Arte do Museu de Arte de São Paulo*.

57. H. Read também defendeu o contato das crianças com as obras de artistas "maduros", antigos e modernos, alertando, entretanto, que os trabalhos infantis, de igual forma, são merecedores de respeito, devendo ser expostos em locais apropriados, emoldurados de maneira cuidadosa, assim tratados tornariam-se o melhor adorno para o ambiente escolar. *Educação Através da Arte*, p. 331.

58. S. Rodrigues, *Depoimento de Suzana Rodrigues sobre o Clube Infantil de Arte do Museu de Arte de São Paulo*.

ser feita com muitíssimo cuidado e discrição, vinculada à primazia da "valorização do [...] pensar" da criança e do respeito da "integridade do seu processo real de desenvolvimento".

Estes trechos do discurso de Suzana Rodrigues apresentam uma tendência educacional que tinha pela arte especial apreço, não por sua linguagem ou valor estético, mas como caminho de formação de uma nova sociedade, como instrumento da utopia. Nesta coletânea do pensamento de Suzana Rodrigues, podemos reconhecer a fala de Jean Jacques Rousseau, John Dewey e Jean Ovide Decroly; as pesquisas da psicologia e da pedagogia do final do século XIX e início do XX; o projeto moderno de ordenação social; o desejo modernista dos anos de 1920 e 1930 pela conquista de uma identidade cultural nacional; ou ainda o reflexo do discurso da arte como meio de educação para a paz entre os povos, difundido no Pós-Segunda Guerra, entre outros, pelo programa de ensino da arte da Unesco, sendo um de seus teóricos, Herbert Read, principal responsável pela introdução e divulgação da livre-expressão no Brasil.

Nas declarações e ações de Suzana Rodrigues podemos identificar os tempos ainda utópicos, da primeira metade do século XX, quando o homem moderno, encantado pela ciência, descobre a infância e a liberdade de expressão, amostra dos "mistérios" mais íntimos do ser humano. Esta "relíquia" deveria ser preservada e estimulada, pois significava a possibilidade de conservação da crença moderna num futuro promissor. Na criança estavam depositadas as esperanças de concretização deste futuro, por isso a necessidade de investimentos em sua plena formação, preservando o seu desenvolvimento natural das coerções externas que pudessem vir a macular a aspiração por um mundo melhor:

> Não podemos exigir da criança mais do que ela pode nos dar, assim, o respeito e o acatamento a toda a manifestação da sua personalidade, deve ser o nosso principal cuidado. Devemos compreender que todo o desenho produzido livremente por uma criança é antes de mais nada um retrato da sua alma, uma descarga das suas emoções. Antes de julgá-lo pela perfeição de suas formas, devemos analisá-lo pela sua expontaneidade[59].

SUGESTÕES DE PESQUISA

Muitas pesquisas sobre ensino da arte ainda estão para ser realizadas nos arquivos dos museus brasileiros. Além dos paulistas, outros se preocuparam com a educação artística de seu público como por exemplo, o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, um dos modelos para Assis Chateaubriand. Sobre o trabalho de Suzana Rodrigues e outros modernistas que se voltaram para a educação, como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Hebe de Carvalho e tantos

59. S. Rodrigues, *A Criança e o Desenho*.

outros também há muito material ainda a ser levantado e estudado. O interesse dos artistas, intelectuais e educadores modernos pelos desenhos das crianças, primitivos e loucos, apesar de sugerir um certo desgaste de tema, deveria ainda ser estudado com maior afinco. Muitos temas de pesquisa podem ser desdobrados da relação entre arte, educação, museus e modernidade brasileira, é um vasto e ainda pouco desbravado campo de estudo, assim como o é a história do ensino da arte no Brasil, terreno fértil à espera de novas araduras.

BIBLIOGRAFIA

A CRIANÇA no Museu. *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1950. Suplemento. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, Masp.

ALCÂNTARA, Pedro de. Ensaio de Psychologia e de Pedagogia do Desenho Infantil. *Rumo*, Rio de Janeiro, n. 5-6, set/out. 1933.

ANDRADE, Mário de. Pintura Infantil. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 nov. 1930. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Arquivo Anita Malfatti, n. 138, (Série Recortes).

ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES: exposição de desenhos de escolares da Grã-Bretanha. Prefácio de Herbert Read. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

BAGALIO, Alfredo S. *Teatro de Títeres en la Escuela*. 3. ed. Buenos Aires: Editorial Kapeluz & Cia, 1948.

BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil*. 3 ed. rev. e amp. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Para que História?. *Revista AR'TE*. São Paulo: Max Limonade, edição especial, n. 6, 1983.

BARDI, Lina Bo. Função Social do Museu. *Habitat*, São Paulo, n. 1, out.-dez. 1950.

BENEDETTI, Sandra C. Gorni. *Arte e Transformações na Cultura Escolar*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA-USP, 2001.

BINNI, Lanfranco; PINNA, Giovanni. *Museo, storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*. Milano: Garganti, 1980.

BRAUSCHVIG, Marcel. *El art y el niño*: ensayo sobre la educación estética. Tradução de P. Blanco Suarez. 3. ed. Madrid: Daniel Jorro, 1914.

CARVALHO, Flávio de. Crianças-Artistas, Doidos-Artistas. *Rumo*, Rio de Janeiro, n. 5-6, set/out. 1933.

CEPSG. Sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos no artigo 7º da Lei n. 5692/71. Parecer CFE n. 540/77. Relator: Edília Coelho Garcia. 10 fev. 1977.

COUTINHO, Rejane G. *A Coleção de Desenhos Infantis do Acervo Mário de Andrade*. Tese de doutorado, São Paulo: ECA-USP, 2002.

_____. *Sylvio Rabello e o Desenho Infantil*. Dissertação de mestrado, São Paulo: ECA-USP, 1997.

ESPLENDIDA Conquista do Espírito Coletivo: o Museu Vivo que abriu suas portas ao Povo de São Paulo. *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1947 2ª. seção.

EXPOSIÇÃO DE DESENHOS de Escolares da Grã Bretanha. Catálogo de exposição. Prefácio de Herbert Read, 1941-1942.

FINEBERG, Jonathan. The Innocent Eye. *Artnews*, New York, abr. 1995.

MALFATTI, Anita. Mostrando às Crianças os Caminhos para a Sua Formação Artística. *Correio da Tarde*. São Paulo, 1 dez. 1930. Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, Arquivo Anita Malfatti, n. 16, (Série Recortes).

MARTINS, Ibiapaba. *O Direito da Criança à Creação Artística*. [S.l:s.n.]. Acervo pessoal de Suzana Rodrigues.

MEIRELES, Cecília. Desenho de Crianças Inglesas. In: _____. *Crônicas de Educação*, organização de Leodegário A. de. AZEVEDO FILHO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional, 2001, v. 5.

O LABORATÓRIO EXPERIMENTAL de Pedagogia Experimental. São Paulo: Typ. Siqueira/ Nagel & Comp, 1914.

O MUSEU como Era. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1950, suplemento.

O VERDADEIRO TEATRO Infantil é a Adaptação da Criança para a Vida. *O Dia*, São Paulo, 14 abr. 1948. [s.n.t.]. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, Masp.

PEDROSA, Sebastião G. *The Influence of English Art Education upon Brazilian Art Education from 1941*. Tese de doutorado, Birmighan: Birmighan Institute of Art and Design, University of Central England in Birmighan, (em colaboração com a USP), 1993.

READ, Herbert. *Educação Através da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RODRIGUES, Suzana. A Criança e o Desenho. Acervo Pessoal de Suzana Rodrigues, recorte de revista. (entre 1945 e 1949).

_____. Anita Malfatti: a grande pintora brasileira. *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 jun. 1963, Página A. Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, Arquivo Anita Malfatti, n. 446, (Série Recortes).

_____. Entrevista Concedida a Rita Bredariolli. São Paulo, 27 jan. 2002.

_____. Depoimento de Suzana Rodrigues sobre o Clube Infantil de Arte do Museu de Arte de São Paulo, jul. 1990. Texto datiloscrito. Acervo pessoal de Suzana Rodrigues.

_____. Depoimento Concedido a Rita Bredariolli. Depoimento enviado por carta. Rio de Janeiro, 2001.

_____. Plano de Trabalho para o "Clube Infantil de Arte". São Paulo, 18 mar. 1948. Texto datiloscrito. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, Masp.

SILVA, Arlindo. Monitores para o Museu de Arte. *O Cruzeiro*, 20 set. 1947.

TRABALHARÁ NO PROGRAMA Educacional Mantido com Êxito pelo Museu de Arte. *Diário da Noite*, São Paulo, 1 abr. 1948. Arquivo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, Masp.